שלום פרלמן

ביה"ס להיסטוריה ע"ש זלמן ארן
הפאקולטה למדעי הרוח
אוניברסיטת תל-אביב

ס פ ר פ ר ל מ ן

ל"ג מחקרים בתרבות הקלאסית ומורשתה

עורך: זאב רובינזון
עורכת משנה: חנה רויזמן

הוצאת אוניברסיטת תל-אביב
ת ש מ " ט

19. מכבים-ב ו' ו.

20. ראוי לציין את כתובת מצבת הקבר שממנה רשמתי במאמרי (עיין הערה 2 לעיל) בעמ' 264, תחת האות ז, את מה שנאמר על אשה שחיתה במשך עשרות שנים עם בעלה "יפה (καλῶς) ביהדות".

21. אסתר ח' יז.

22. Tertullianus, Marc. IV, 33,8.

23. Ignatius, ad Magnes, 10,1;3.

24. Ibid. 10,1

25. Epiphanius, adv.Haereses, Proem. 3,2.

מסחר וטעם אמנותי בעיטור האדריכלי בארץ ישראל בתקופה הרומית
הערות לסוגית האמנות האימפריאלית והאמנות הפרובינציאלית

משה פישר

לשלום פרלמן בהוקרה.

בדווחו על ביקורו של הקיסר קונסטנטיוס בפורום של טריאנוס שברומא בשנת 357 לסה"נ כותב בין היתר אמיאנוס מרקלינוס (היסטוריות, ט"ז, י', ט"ו-ט"ז): "הקיסר עמד קפוא במקומו מהתפעלות... וכיוון שנטש כל תקוה להשיג דבר דומה לזה הוא אמר שהיה רוצה להעתיק רק את הסוסה ועליה פסלו של הקיסר שעמדו במרכז החצר. על הרהורים אלה, השיב לו הנסיך הפרסי אורמיסדא, שהיה במפליתו, בערמומיות טבעית: 'ראשית כל, אדוני, הזמן לה אורווה מתאימה, אם ביכולתך לעשות זאת; ותן לסוסה שלך להסתובב בחופשיות כפי שהיא עושה כאן."

מאחורי האנקדוטה הזאת התכוון אמיאנוס מרקלינוס לבטח להדגיש את ההבדל בין ההתפעלות הנובעת מרגשות אימפריאליים של רומניטס גבוהה לבין גישה מעשית, תכליתית, אולי פרובינציאלית. לדעתי, זו גם תמצית אלגורית להצגת הבעייה הקשורה ליחסי הגומלין בין מונומנט של אמנות אימפריאלית לבין האפשרויות לחיקויו. אך בטרם נדון בהיבטים אחדים של העיטור האדריכלי מן הראוי הוא להקדיש מילים ספורות למסגרת האמנותית בה הוא נעשה, הלא היא האמנות הרומית; זאת מהווה מאז ראשית המחקר המודרני אחד הנושאים השרוים במחלוקת בקנה-מידה נרחב למדי. כך, כבר וינקלמן פתח את הוויכוח בתולדות האמנות בעת העתיקה (ברנדל, 1979) כאשר הוא שלל את קיומה של אמנות רומית. לאחר הערכות מחודשת ניתן לאמנות הרומית מקומה ההיסטורי על-ידי ריגל וויקהוף (ברנדל, 1979), מראשי האסכולה של וינה בסוף המאה ה-י"ט. אך זמן קצר לאחר מכן היא נדחקה לקרן זווית בצילה של האמנות היוונית על-ידי סטרונג וסטזיגובסקי (ברנדל, 1979). בתגובה לכך ניסו סיבקינג ווייקרט להעלות על נס את אופיה הלאומי ואף לאומני של האמנות הרומית. בסופו של דבר היא זכתה להכרה מלאה כתופעה שיש להגדירה בהתאם לתקופות ההיסטוריות, הנסיבות הגיאוגרפיות, החלוקה החברתית והתימטיקה שלה כממשיכה של האמנות היוונית, אך גם זה בהתאם למסגרות הכלליות בלבד.

מלומדים כמו רודנוולדט, ביאנקי-בנדינלי (1970-1971), מוריי, טוינבי, קשניץ פון ויינברג ואחרים (גישותיהם מתומצתות על-ידי ברנדל, 1979) הביאו את תרומתם הנכבדה בביאורה של הסוגייה הזאת. דומה שאוטו ברנדל (1979) סיכם זאת באופן ברור, הוא קובע, בין היתר, ש"האמנות הרומית איננה סגנון פורמאלי, אלא היא התנייה כללית של אמנות בנסיבות מוגדרות מבחינה היסטורית" והיא לא יכולה להיות "דוקטרינה של Kunstwollen (רצון, דחף ליצירה אמנותית)" כפי שניסו להדגיש דובריה של האסכולה הלאומית. באופן כללי האמנות הרומית מבטאת את המסגרות הפוליטיות,

19. מכבים-ב ו' ו.

20. ראוי לציין את כתובת מצבת הקבר שממנה רשמתי במאמרי (עיין הערה 2 לעיל) בעמ' 264, תחת האות ז, את מה שנאמר על אשה שחיתה במשך עשרות שנים עם בעלה "יפה (καλῶs) ביהדות".

21. אסתר ח' יז.

22. Tertullianus, Marc. IV, 33,8.

23. Ignatius, ad Magnes, 10,1;3.

24. Ibid. 10,1

25. Epiphanius, adv.Haereses, Proem. 3,2.

מסחר וטעם אמנותי בעיטור האדריכלי בארץ ישראל בתקופה הרומית
הערות לסוגית האמנות האימפריאלית והאמנות הפרובינציאלית

משה פישר

לשלום פרלמן בהוקרה.

בדווחו על ביקורו של הקיסר קונסטנטיוס בפורום של טריאנוס שברומא בשנת 357 לסה"נ כותב בין היתר אמיאנוס מרקלינוס (היסטוריות, ט"ז, י', ט"ו-ט"ז): "הקיסר עמד קפוא במקומו מהתפעלות... וכיוון שנטש כל תקוה להשיג דבר דומה לזה הוא אמר שהיה רוצה להעתיק רק את הסוסה ועליה פסלו של הקיסר שעמדו במרכז החצר. על הרהורים אלה, השיב לו הנסיך הפרסי אורמיסדא, שהיה במפליתו, בערמומיות טבעית: 'ראשית כל, אדוני, הזמן לה אורווה מתאימה, אם ביכולתך לעשות זאת; ותן לסוסה שלך להסתובב בחופשיות כפי שהיא עושה כאן."

מאחורי האנקדוטה הזאת התכוון אמיאנוס מרקלינוס לבטח להדגיש את ההבדל בין ההתפעלות הנובעת מרגשות אימפריאליים של רומניטס גבוהה לבין גישה מעשית, תכליתית, אולי פרובינציאלית. לדעתי, זו גם תמצית אלגורית להצגת הבעייה הקשורה ליחסי הגומלין בין מונומנט של אמנות אימפריאלית לבין האפשרויות לחיקויו. אך בטרם נדון בהיבטים אחדים של העיטור האדריכלי מן הראוי הוא להקדיש מילים ספורות למסגרת האמנותית בה הוא נעשה, הלא היא האמנות הרומית; זאת מהווה מאז ראשית המחקר המודרני אחד הנושאים השרוים במחלוקת בקנה-מידה נרחב למדי. כך, כבר וינקלמן פתח את הוויכוח בתולדות האמנות בעת העתיקה (ברנדל, 1979) כאשר הוא שלל את קיומה של אמנות רומית. לאחר הערכות מחודשת ניתן לאמנות הרומית מקומה ההיסטורי על-ידי ריגל וויקהוף (ברנדל, 1979), מראשי האסכולה של וינה בסוף המאה ה-י"ט. אך זמן קצר לאחר מכן היא נדחקה לקרן זווית בצילה של האמנות היוונית על-ידי סטרונג וסטזיגובסקי (ברנדל, 1979). בתגובה לכך ניסו סיבקינג ווייקרט להעלות על נס את אופיה הלאומי ואף לאומני של האמנות הרומית. בסופו של דבר היא זכתה להכרה מלאה כתופעה שיש להגדירה בהתאם לתקופות ההיסטוריות, הנסיבות הגיאוגרפיות, החלוקה החברתית וההימטיקה שלה כממשיכה של האמנות היוונית, אך גם זה בהתאם למסגרות הכלליות בלבד.

מלומדים כמו רודנוולדט, ביאנקי-בנדינלי (1970-1971), מוריי, טרינבי, קשניץ פון וייגברג ואחרים (גישותיהם מתומצתות על-ידי ברנדל, 1979) הביאו את תרומתם הנכבדה בביאורה של הסוגייה הזאת. דומה שאוטו ברנדל (1979) סיכם זאת באופן ברור, הוא קובע, בין היתר, ש"האמנות הרומית איננה סגנון פורמאלי, אלא היא התנייה כללית של אמנות בנסיבות מוגדרות מבחינה היסטורית" והיא לא יכולה להיות "דוקטרינה של Kunstwollen (רצון, דחף ליצירה אמנותית)" כפי שניסו להדגיש דובריה של האסכולה הלאומית. באופן כללי האמנות הרומית מבטאת את המסגרות הפוליטיות,

אתניות וחברתיות (האוזר, 1962). בדומה להבחנה בין רמה צבורית-רשמית לרמה פרטית בחברה הרומית ניתן לחלק גם את האמנות הרומית לאמנות רשמית ולאמנות פרטית.

במקרה שלנו האמנות הרשמית מתייחסת לאדריכלות הרשמית שהיא האמנות הייצוגית של האימפריה הרומית. אך גם כאן עלינו לזכור שקיימים שני מישורים ראשיים באדריכלות הזאת - האחד הוא של האדריכלות הרשמית האימפריאלית והשני של האדריכלות הרשמית הפרובינציאלית. סוגים מסוימים של מקדשים, מזבחות, קשתות ניצחון, עמודי זכרון ועוד היוו את הדוגמאות הבולטות של האמנות הרשמית האימפריאלית. הם הוקדשו על-ידי הקיסרים או עבורם ולכבודם, ונשאו אופי מובהק של פולחן האימפריה ושל הקיסר עצמו. העדיפו בהם עיטור אלגורי בעל חשיבות כלל-אימפריאלית: מלחמות חשובות, השכנת שלום, אלת הניצחון ועוד.

מונומנטים מהסוג הזה הוקמו בעיקר ברומא ובאיטליה אך מדי פעם גם רשויות פרובינציאליות דאגו לפעול בתחום זה בעיקר במרכזים בעלי חשיבות אימפריאלית כגון אתונה (שער הדריאנוס), אפסוס (מקדשים מוקדשים להדריאנוס), ירושלים (המקדש הקפיטוליני אשר לא השתמר אך על קיומו נמסר במקורות), ועוד. מאידך, מרכזים של ערים (פורה), מקדשים, מזבחות, תיאטראות ועוד היוו חלק מהאדריכלות הרשמית שהתבצעה בפרובינציות והם מייצגים את האדריכלות הרשמית הפרובינציאלית. למרות שזאת שיקפה בחלקה את האדריכלות האימפריאלית היא פיתחה גם ביטוי אמנותי וטכניקות משלה. אלה נבעו מהיחסים עם המרכזים האימפריאליים מחד ומההמשך של המסורת המקומית בהתאם לתנאים כלכליים ופוליטיים מסוימים מאידך.

נדמה, איפוא, שהן האדריכלות הרשמית האימפריאלית והן האדריכלות הרשמית הפרובינציאלית הינן בעלות איפיונים משותפים במה שקשור לסוג המונומנטים, לסגנונם ולעיתים אף לביטויים האמנותי. צוין כבר לעיל, שניתן להבחין בשלבים שונים של אמנות רומית בהתאם לתקופותיה השונות. נכון הדבר גם עבור העיטור האדריכלי שעומד כאן לדיון. מאידך, זהו תחום שבו משולבים מרכיבים טכניים ואמנותיים כאחד: מרכיבים טקטוניים שהיו הכרחיים למבנה עוצבו בהתאם לעקרונות אמנותיים והפכו לפריטים מעוטרים. אלה נעשו על-פי העקרונות של הסגנונות הקלאסיים, דהיינו הדורי, האיוני והקורינתי. העיטור האדריכלי שייך לתחום המלאכה או האמונות, דבר שמקבל בתקופה הרומית גם ביטוי אירגוני מובהק; המרמורארִיי (עובדי השיש) הינם ביטוי לכך. צדק אלויס ריגל כאשר הגדיר את האמנות הרומית הזעירה כ"תעשיית האמנות" (ריגל, 1901). אנחנו דנים כאן בעיטור אדריכלי שנתגלה בשטחה של ארץ ישראל. כל טיפול בעיטור אדריכלי של האיזור הזה חייב לקחת בחשבון את העובדות הגיאוגרפיות-היסטוריות של האיזור. במשך התקופה הרומית איזורים שונים של ארץ ישראל היו תחת השפעתם של גורמים שכנים שונים - כך למשל בדרום ארץ ישראל ניכרת השפעה נבטית ואילו בצפונה מורגשת השפעה פיניקית.

מלכתחילה ראוי לציין שהעיטור האדריכלי העשוי לפי מתכונת קלאסית קיים בארץ ישראל גם לפני הנוכחות הרומית, ואין ספק שהוא היווה תשתית להתפתחויות מאוחרות בתחום זה. לאחר השלבים המפותחים של האדריכלות ההלניסטית-חשמונאית ובעיקר

הרודיאנית, אנו עדים לנסיגה דראסטית עקב המרידות של היהודים ברומאים. תחייה של ממש בבנייה מונומנטאלית מתרחשת רק משלטונו של הקיסר הדריאנוס ואילך, כאשר היא הופכת להתמודדות בין אדריכלות מבוססת על שיש מיובא (אין מימצא שיש בארץ ישראל) לבין זאת שהתבססה על חומר בנייה מקומי. מאידך, השאלה המרכזית הנשאלת כאן היא באיזו מידה ניתן להבחין בנוכחות האלמנטים המקומיים המקוריים גם לאחר הכנסתו של האלמנט האימפריאלי. האם אפשר להוכיח את קיומו של זרם מקומי מחתרתי, שמתפרץ מדי פעם בתקופה הרומית המאוחרת (כהגדרתו של מ. אבי-יונה (1950) או שמא השפעתה של האמנות המיובאת כבדת משקל יותר משמעותית היא? בנסיון להשיב על השאלות הללו צריך לקחת בחשבון בראש ובראשונה את הדו-קיום בין אמנות אדריכלית המבוססת על שיש מיובא לבין זאת העשויה מחומרים מקומיים. מכאן שנוצרו בעיטור האדריכלי הארצישראלי שתי שכבות מוגדרות: (א) פריטים משיש כחלק של המערכת האמנותית האימפריאלית הנהנית מיתרונה של מסגרת אירגונית, כלכלית-מסחרית אימפריאלית. (ב) פריטים עשויים מחומרים מקומיים.

דומה שהשוואה בין פריטים שמילאו תפקידים דומים במבנים ושנעשו הן משיש והן מאבן מקומית (ושמהווים חלק מהעיטור האדריכלי בארץ ישראל) יכולה לסייע להבהרת השאלות הללו. לאמיתו של דבר אנחנו יכולים בצורה כזאת לעקוב אחרי שינויים בטעם האמנותי ולבדוק באיזו מידה הם הושפעו מהמסחר בפריטים אמנותיים-אדריכליים.

פריטים אדריכליים אחדים שנעשו משיש ושנתגלו באתרים כגון קיסריה, אשקלון וסקיתופוליס דומים להפליא לפריטים בעלי אותו ייעוד טקטוני ושנתגלו באתרי השיש של אסיה הקטנה. כך למשל, ארכיטרבים ואפריזים עשויים מיקשה אחת ומקושטים ב"מקלעות מאוכלסות" מקורם העיטורי-אמנותי באתרים כמו אפסוס או סידה שבאסיה הקטנה. חלקי אנטבלטורה (כרכוב עליון) מקיסריה ומסקיתופוליס מקורם האמנותי הכמעט זהה בפרגה וסידה שבאסיה הקטנה. הפריטים הללו מופיעים בצורה זהה גם בלפקיס מגנה ואלכסנדריה שבצפון אפריקה ואף באוסטיה הרחוקה. גם במקומות הללו הם תוצאה של יבוא של פרטי שיש ושל אמנים מאיזור המוצא של השיש. הופעתם של אנשי אפרודיסיאס שבאסיה הקטנה כעובדי שיש ואמנים לייצור פרטי שיש והמתועדת בכתובות מצפון אפריקה ומאוסטיה הינה תוצאה של מערכת אימפריאלית של חציבתו ושיווקו של השיש ברחבי האימפריה. גם בכותרות העמודים משיש, ובתוכן אלה העשויות לפי הסגנון הקורינתי שהפך לשכיח ביותר בתקופה הרומית האימפריאלית, ניכרת החלות העיטורית המובהקת באסיה הקטנה. טיפוסים מסויימים של כותרות מהסוג הזה שנתגלו בקיסריה, אשקלון וסקיתופוליס ניתן לייחס בוודאות לדגמים שנוצרו בפרגמון, אפסוס, מילטוס או שהם זהים לאלה מלפקיס מגבה או אלכסנדריה. כותרות פיגוראליות, דהיינו כותרות שבמרכז חזיתותיהן מופיע עיטור המתאר יצור אנוש, בעל חיים, צמחים או חפצים שונים, מופיעות בעיטור האדריכלי הארץ-ישראלי רק כתוצאה של היבוא של כותרות עשויות משיש. לכל הפריטים שהוזכרו עד כה ניתן להצביע גם בתחום הפריטים העשויים אבן מקומית על הקבלות מבחינת הייעוד הטקטוני שלהם. הם נתגלו הן באתרים בהם ניכר שילוב בין חומר מיובא לחומר מקומי, אך בעיקר באתרים בהם העדיפו את החומר המקומי

כמעט באופן בלעדי. כך למשל נתגלו ארכיטטרבים משולבים עם אפריזים, אנטבלטורה, כוחרות מכל הסוגים שנעשו מאבן מקומית הן בסקיתופוליס בה ניכר שימוש מאסיבי בשיש מיובא) והן באנטיפטריס, קדש, בית גוברין ועוד.

ראוי לציין שבפריטים העשויים מאבן מקומית ניתן להבחין לעיתים בפתרונות אמנותיים מקומיים גרידא - בעיקר בשימוש בצורה הסורית - ארץ-ישראלית של עיצוב עלה האקנתוס (הקוציץ) ולא בזאת מאפרודיסיאס הנהוגה בעיצובם של פריטים משיש.

ברם, לרוב הפריטים הללו נעשו זמן קצר <u>לאחר</u> הכנסתם של הפריטים המיובאים העשויים שיש. מצב דומה שורר גם בתחום יצירתם והפקתם של הסרקופאגים. סרקופאגים עשויים משיש הובאו בעיקר מהמחצבות והמדנאות מאיזור פרוקונסוס (צפון מערב אסיה הקטנה) הן במישרין והן באמצעותן של סדנאות-משנה כגון זו מהעיר צור.

דוגמאות רבות נתגלו בקיסריה, אשקלון ואף בבית הקברות היהודי שבבית שערים. מאידך, סרקופאגים עשויים מאבן מקומית חיקו באופן כמעט מושלם את הדגמים המיובאים כמו למשל ביפו, בבית שערים או בקדש (שם נתגלתה גם המחצבה בה נעשו הסרקופאגים).

הפריטים האדריכליים והחפצים האמנותיים שהוזכרו לעיל נעשו איפוא במרכזים המבוססים על עיבוד השיש מחד, ובמקומות רבים בהם נוצלה האבן המקומית, מאידך. הפריטים שנעשו במרכזים הגדולים שבאסיה הקטנה או במקומות בהם הוקמו סניפים של אלה מהווים בעיני את הרמה הגבוהה ביותר של עיטור אדריכלי אימפריאלי של המאות ב'-ג' לסה"נ. פריטים מהסוג הזה יובאו, כאמור, גם לארץ ישראל במסגרת הפרוייקטים האדריכליים המרכזיים בחלק מערי ארץ ישראל כגון - התיאטרון והמקדש של הדריאנוס בקיסריה, הפורום, המקדשים והתיאטרון בסקיתופוליס, הפורום והבסיליקה שבאשקלון. הם הפכו להיבט האימפריאלי של האדריכלות הפרובינציאלית. באותן הערים השתמשו גם בחומר מקומי ואילו במקומות אחרים העדיפו רק את החומר המקומי. אין ספק שהדבר נובע ממצב כלכלי, פוליטי וחברתי אך קשה לעמוד על הסיבות המדויקות. על כל פנים, במקומות הללו התפתחה <u>אמנות פרובינציאלית רשמית</u>. היא התבססה בראשיתה על דגמים, עיטורים וקישוט פיגורלי שהיה קשור לאדריכלות משיש אך במהרה היא התייצבה והציעה פתרונות משלה. מתוך יחסי הגומלין בין החומר המיובא לבין החומר המקומי נוצרה התשתית לאדריכלות של המאה ה-ג' לסה"נ ואף של התקופה הרומית המאוחרת והביזאנטית הקדומה. במאה ה-ג' לסה"נ האדריכלות המבוססת על אבן מקומית היוותה את האמנות הרשמית הבלעדית של הפרובינציה, מעין אדריכלות פרובינציאלית רשמית במלוא מובנה של המילה.

ההשפעות ההדדיות בין השיש המיובא לבין החומר המקומי יצרו כאמור את התשתית לאדריכלות פרובינציאלית שתקבל את ביטויה המובהק באדריכלות הכנסיות ובתי הכנסת בתקופה הרומית המאוחרת והביזאנטית.

בתי הכנסת ומכלולים יהודיים בכלל (כגון בית שערים) ספגו מטען קלאסי מאוחר שהגיע אליהם באמצעות ההשפעה של פרטי השיש המיובאים במישרין או באמצעותם של החיקויים שנעשו במרכזים העירוניים הגדולים בארץ ישראל. אך בבתי הכנסת ובכנסיות החומר הזה עבר <u>דיסקומפוזיציה</u> (פירוק) של המרכיבים הקלאסיים ולכן במקרים רבים

קשה להגיע למכנה משותף בבדיקתם של פריטים מאחרים שונים. האחידות היחסית שאפיינה את האמנות המיובאת ואף את האמנות הפרובינציאלית הרשמית (אם כי פחות) נעלמה כמעט לחלוטין ופינתה את מקומה לפיתרונות מקומיים של ממש.

בסיכומו של דבר נראה איפוא, שהן האמנות האימפריאלית הרשמית והן האמנות הפרובינציאלית הרשמית נוצרו בתקופות שבהן המסגרת הפוליטית הכללית העמידה לרשותן תנאים נוחים ליצירתה, הפקתה ואף שיווקה של אמנות. דומה שיחסי הגומלין בין נטיות <u>אימפריאליות גבוהות</u> לבין נטיות <u>פרובינציאליות נמוכות</u> (לפי הגדרות סכימאטיות כמובן) במסגרת העיטור האדריכלי הרשמי הם, איפוא, פועל יוצא של המסגרת הכלכלית והפוליטית האימפריאלית והפרובינציאלית. ההשפעות ההדדיות האינטנסיביות שתוארו כאן הביאו גם לשינויים מרחיקי לכת בתחום הטעם האמנותי. כך למשל מסתבר שלקראת סוף המאה ה-ב' לסה"נ "הטעם האמנותי האימפריאלי" הושפע באופן הדרגתי על-ידי טעמו של המעמד הגבוה בפרובינציות, חלקית גם כתוצאה של שילובו של זה בשלטון האימפריאלי עד לתפקיד הגבוה ביותר - הלא הוא הקיסר עצמו. זה הביא לשלב שבו ההבדלים בין האמנות הרשמית האימפריאלית לבין האמנות הרשמית הפרובינציאלית צומצמו עד מאד. מאידך, באמנות הפרובינציאלית הנמוכה ובאמנות העממית ניכרת <u>אינדיוידואליזציה</u> מובהקת. כאן יש לייחס לגורמים סביבתיים, חברתיים ודתיים חשיבות גדולה יותר. המסגרת האימפריאלית שאיפשרה במאות ה-ב' וה-ג' מסחר אינטנסיבי בפרטי אמנות בכלל ובפריטים אדריכליים בפרט יצרה את הטעם האמנותי המשותף הן למרכיב האימפריאלי והן למרכיב הפרובינציאלי. הטעם האמנותי הזה היווה את התשתית ליצירות אמנותיות בתחום העיטור האדריכלי בתקופה הרומית המאוחרת והביזאנטית.